

Los rostros del horror y la mirada infantil: notas para una lectura de Kamchatka

Manuel A. Vázquez Medel
(Universidad de Sevilla)

Resumen: *En este artículo se analiza la película argentina Kamchatka como obra de denuncia del horror en el que el gobierno militar, desde 1976, sumió al país. Aquí se hace especial hincapié, y se analiza exhaustivamente una de las claves formales de la película: el mecanismo narrativo que muestra una realidad observada desde la mirada infantil.*

Palabras clave: *Cine político, análisis del discurso, narratología.*

Abstract: *In 1976, argentine government plunged people into horror. Kamchatka's a good example of this situation. This article studies one of the formal codes of the film: the narrative mechanism that shows how reality is seen by children.*

Keywords: *Political cinema, speech analysis, narratology.*

Para Adrián Huici, que sigue resistiendo en Kamchatka.

En un ensayo de hace unos años, sobre “Lenguaje, representación, horror” (Vázquez Medel, 2001: 739-740) afirmaba: “Una característica esencial de lo humano es que lo que somos capaces de intuir excede siempre lo que percibimos, y que nuestra relación con el mundo es consecuencia de una compleja combinatoria en la que las relaciones interpretantes y valorativas tienen tanta importancia como los mismos hechos (y a veces más)”. Dicho de otro modo: lo que pensamos, lo que sentimos, aquello que nos lleva a la acción o nos inhibe, es la consecuencia del choque entre la realidad que está ante nuestros ojos y nuestra mente, con sus condiciones precomprensivas, sus horizontes existenciales e interpretativos, sus mediaciones simbólicas y culturales...

En buena medida, las acciones de imposición política (y de modo muy especial la propaganda) en las que se intenta controlar a los ciudadanos, inducirles a ciertas formas de pensamiento y acción, así como excluir (y recluir) a los disidentes, precisan de complejos resortes discursivos. Bien es cierto que una manera de afrontar el terror que tales acciones (y dicciones) pretenden provocar es “deconstruir” los mecanismos por los que se obtienen determinados efectos. Dice Víctor Frankl que “Si no está en tus manos cambiar una situación que te produce dolor, siempre podrás escoger la actitud con la que afrontes ese sufrimiento”. Pues bien: vamos a reflexionar, tomando como referencia fundamental la película *Kamchatka* de Marcelo Piñeyro (basada en la novela y el guión de Marcelo Figueras), sobre la construcción compleja de una actitud, de una perspectiva soportable para los niños frente a la violencia de la dictadura militar argentina, que en 1976 se dedica a la persecución y la eliminación de miles de ciudadanos, con el consiguiente desgarramiento en sus entornos familiares.

Cuando comencé a redactar estas líneas, en todas las carteleras del mundo se encontraba de estreno la última (por ahora) versión de *Peter Pan*, de P. J. Hogan, que –según afirma el director y coguionista con Michael Goldenberg– pretende ser fiel al espíritu del autor del relato, Sir James M. Barrie. Es, pues, una aproximación a *Peter Pan* desde la mirada de un niño, pero –como Hogan confiesa– se trata de algo más que de una aproximación temática. Y nunca mejor dicho, pues, en realidad el tema de *Peter Pan* no es otro que la resistencia de su protagonista a crecer, a dejar de ser niño, a salir del reino de la fantasía, del País de Nunca Jamás, cuyas normas y reglas nada tienen que ver con el mundo de los adultos y con ese muro con el que tantas veces nos chocamos que Freud llamaba “principio de realidad”. Tal deseo de permanecer en el paraíso de la infancia, en esa arcadia perdida, es una pulsión registrada en numerosos escritores y artistas: se manifiesta en el *Albanio* en el edén del *Cernuda* de Ocnos, o en las palabras preliminares de Juan Ramón Jiménez (1914, ed. de 1997: 99) a *Platero y yo*, “Advertencia a los hombres que lean este libro para niños”: “Dondequiera que haya niños-dice Novalis- existe una edad de oro”. Pues por esa edad de oro, que es como una isla espiritual caída del cielo, anda el corazón del poeta, y se encuentra allí tan a su gusto, que su mejor deseo sería no abandonarla nunca”.

Se trata de un tema verdaderamente interesante, pero en algún modo en las antípodas de *Kamchatka*, que centrará nuestra atención preferente, pues aquí se relata la historia de un niño que, en el otoño de 1976 dejó de ser chico y, a través de una compleja iniciación, “descubrió el secreto de Kamchatka”, que no es otro que el

de resistir con valor en nuestros últimos recintos, a fin de defender una integridad y una dignidad que, siendo propias, se convierten también en signo de esperanza para la colectividad. El tráiler de la película (más tarde lo veremos con más detalle), no menos cuidado que el film mismo, nos da las claves, a través de una espléndida selección de imágenes, y la contraposición entre la voz en off del niño de 10 años Harry y algunas muestras del sonido diegético. Veamos, desde la propia mirada infantil, culminado su proceso de transformación, el hilo argumental.

Nosotros diríamos que el problema que se plantea –sea en Peter Pan o en Kamchatka– al representar el mundo de la infancia es, sobre todo, una cuestión remática, de cómo decir, expresar, visualizar y sonorizar un universo tan complejo, y cómo hacerlo no desde la mirada y la capacidad comprensiva del adulto, sino desde las leyes y coordenadas del niño. Por ello es un asunto de retórica filmica: se intenta construir el relato filmico y emplazar al espectador desde la mirada infantil. Compulsión, pues, desde el polo de la emisión, a fin de que el receptor acepte una posición, un punto de vista y una mirada que le ubica en el mundo de la infancia. Tal es la naturaleza del pacto comunicativo aquí propuesto. En el fondo, se trataría de despertar en los adultos que contemplen la película el niño que llevan dormido dentro. Como acertadamente se afirma en la Guía didáctica ofrecida por la revista Making Off (nº 23, 2004) “el Peter Pan literario es una metáfora sobre lo complicado que resulta alcanzar la madurez y aceptar nuestro destino como adultos; el Peter Pan cinematográfico transforma esta idea en imágenes y nos permite que, además de disfrutar de la aventura, también podamos reflexionar sobre el concepto fundamental que estructura la historia”.

Son numerosas las películas en las que los niños adquieren una importancia central en el desarrollo del relato. No podía ser de otra manera, pues todos hemos sido niños, los niños son en gran medida los depositarios del sentido de la existencia, y su peripecia se imbrica de manera viva y decisiva en la vida de los pueblos, de las familias, de cada ser humano. Por otra parte, un buen número de traumas y conflictos de los adultos arrancan de experiencias infantiles, como las que expresa Pedro Almodóvar en su film *La mala educación*. Y aquí nos encontramos de nuevo de lleno en las relaciones entre ideología y poder, cine y educación, en la representación del proceso formativo de los niños y jóvenes en la pantalla.

Quizás nos debería más bien extrañar el extraordinario volumen de películas en las que los niños son tan solo una ausencia: como si no existieran o como si fuera posible reconstruir cualquier peripecia vital al margen de ellos.

Pero no vamos a hablar ahora de películas de niños, ni mucho menos, de películas para niños. En el complejo circuito de la comunicación que también se da en la interacción comunicativa filmica no nos interesa ahora, fundamentalmente, el tema, el contenido, la inmanencia textual. Ni tampoco los destinatarios que inevitablemente selecciona cualquier pragmática comunicativa, según la naturaleza misma del discurso. Y no es que lo uno y lo otro resulten ajenos a nuestras preocupaciones. Pero queremos centrarnos ahora en la capacidad de la comunicación filmica para construir un enunciador infantil, una instancia narrativa que dosifique su visión, su pensamiento y su sentimiento del mundo en la producción del discurso filmico. Y también para apreciar que estas miradas articulan eficaces instrumentos de deconstrucción del poder. Bastaría pensar en el relato de “El traje nuevo del

emperador" para darnos cuenta de hasta qué punto, sólo aquellos que no están sujetos al marco escópico y conceptual al que ob-ligan las reglas del juego, pueden apreciar sin engaños ni sofisticaciones la realidad de los hechos.

Pero hemos de evitar también un peligroso equívoco. Es evidente que tal propósito, tal y como ha quedado aquí formulado sólo sería posible poniendo al alcance de los niños los medios y técnicas (muy complejas) de la construcción filmica para que, a través de estos medios, procedimientos y lenguajes, nos ofrecieran su visión de la realidad, como pueden transmitirla con sus infantiles palabras o con sus dibujos, que siempre revelan mucho más allá de su propósito y voluntad.

Tal empeño, con todo, es una contradicción en términos. Para entrar realmente en el espacio de la comunicación filmica es imprescindible tal grado de conocimientos y de maduración, a fin de funcionar con eficacia, que ello mismo supone, automáticamente, la desaparición de la mirada infantil. O, en el otro extremo, nos ofrecería un producto difícilmente aceptable desde las premisas de la comunicación filmica convencional.

No se pide a los niños que pinten cuadros para los grandes museos, aunque en muchos de ellos haya ya una embrionaria genialidad; ni que ofrezcan valiosas novelas, porque para acceder a la complejidad de las técnicas pictóricas o de los recursos narrativos hubiera sido preciso, tal y como afirmamos, una previa pérdida de la inocencia que supone el mundo infantil.

¿A qué nos referimos, pues? A los intentos –no tan escasos ya, ni mucho menos despreciables- de aquellos cineastas que han querido poner toda su técnica narrativa al servicio de la introducción de un punto de vista, una focalización, una voz narrativa y una mirada infantil (o, al menos de lo que se supone que ella debe ser).

Con diversa fortuna se ha introducido, especialmente en los últimos años, esta mirada infantil (o al menos una respetuosa mirada sobre el mundo infantil) en la reconstrucción de experiencias que habitualmente aparecen juzgadas impositivamente desde una mirada adulta. Así, por ejemplo, la experiencia infantil resulta imprescindible para entender fenómenos tan complejos como el de la violencia en *Gangs of New York* o *Camino de perdición*.

Cesc Gay adopta el emplazamiento de la experiencia adolescente en *Krámpack* para reflejar el despertar sexual de Dani y Nico. También en otros marcos culturales, realizadores como el iraní Abbas Kiarostami erigen a los niños como protagonistas de sus películas: no se trata de una cuestión de "modas" -Irán sigue viviendo una explosión demográfica-, sino que pretende interrogarse sobre el (su) mundo a partir de la mirada infantil, de la mirada inocente. Observa la realidad a través de los "ojos mágicos" de los niños. O podríamos mencionar la película *La ciudad de dios* del director brasileño Fernando Meirelles que está basada en un libro homónimo de Paulo Lins y narra la vida de un grupo de jóvenes que viven en la favela Cidade de Deus de Río de Janeiro, y su relación con el narcotráfico. Obtuvo 4 nominaciones a los Oscar de 2004, entre ellas en la categoría al mejor director, en la que Meirelles compitió frente al premiado Peter Jackson por *El señor de los anillos: El retorno del rey*, una película para el niño que hay encerrado en todos los públicos, Sofía Coppola por *Lost in Translation*, Peter Weir por *Master and Commander*: al otro lado del mundo, película de aventuras que alcanza el imaginario infantil y Clint Eastwood por

Mystic River, otro film en absoluto ajeno a la importancia de la infancia y de sus traumas en el resto de nuestra vida y sus peripecias.

Como hemos visto, tales procedimientos resultan fundamentales cuando se trata de afrontar fenómenos de violencia y de terror. Tanto para explicar sus raíces como para poder afrontarlos con valor y esperanza. Bastaría hacer mención de *La vida es bella* de Begnini para saber a qué nos referimos. No es un caso único, y podríamos recordar aquí la menos conocida *Hijos de un mismo Dios* del cineasta polaco Bogayevicz. Según Antón Merikaetxebarria, en su comentario a esta película, “A estas alturas, filmar algo diferente, original, interesante sobre el Holocausto y la II Guerra Mundial era empresa harto arriesgada. Sin embargo, la agudeza intelectual y el buen hacer cinematográfico del cineasta polaco Yurek Bogayevicz (*Tres en raya*) ha hecho posible que *Hijos de un mismo Dios* se convierta en un alegato antibelicista y antitotalitario que merece ser tenido en cuenta. La historia se ambienta en Polonia, en 1943, y describe la odisea de un niño judío (excelente Haley Joel Osment), salvado ‘in extremis’ por un granjero y un sacerdote católico. A partir de ahí, la visión que nos ofrece de la barbarie nazi está contemplada desde una mirada infantil, tan implacable como sobrecogedora”. Seguro que viene a la mente de todos el éxito de películas como *El niño con el pijama de rayas* (2008), ya precedido por el éxito de la novela en que se basa, o el gran triunfador de los Oscar 2008, *Slumdog Millionaire*, una vez más focalizado desde la durísima experiencia infantil de los niños de las calles de Bombay.

1. Clarificación conceptual: la mirada infantil.

La Teoría del Emplazamiento (Vázquez Medel, 2003) sostiene que cada uno de nosotros ocupamos un lugar en el mundo, tanto en su dimensión material como en sus implicaciones simbólicas. Desde dicho emplazamiento –que lo es desde la espacialidad, la temporalidad y la construcción actancial y personal de nuestra conciencia- el mundo contemplado por cada uno de nosotros, el radio de nuestra mirada, la red de implicaciones que ponemos en juego nos hace ver a cada uno las cosas de modos diferentes. La metáfora del cristal a través del cual se mira nos ahorra prolijas explicaciones, aunque habrá que advertir que ese “filtro” o cristal, en el caso de los seres humanos es de extraordinaria complejidad y no es sólo una interfaz o un elemento externo de interposición entre sujeto y objeto, sino que parte de la misma raíz de la subjetividad y de la construcción personal, y cualifica la relación entre sujeto y objeto en el acto cognitivo, comprensivo, interpretativo, valorativo. Captamos la realidad desde nuestra mente (que es diferente en cada individuo) y desde los sistemas simbólicos en que estamos insertos.

Numerosas investigaciones –y bastaría con sólo citar a Piaget- han demostrado cómo nuestra captación de la realidad (el espacio, el tiempo, la red de relaciones, la causalidad, la abstracción) cambia y evoluciona en el tiempo, pero también es conformada de algún modo por cada cultura.

Cada uno de nosotros vive la vida como un relato, como un discurso: es lo que denominamos “narratividad (o relatividad) ontológica”. Y cada vez que elaboramos un discurso sobre la realidad dejamos en él adherido nuestro punto de vista, nuestra perspectiva, contemplamos desde un foco determinado. Será interesante, a fin de situar los méritos de Kamchatka, distinguir algunas nociones básicas, y muy en

especial la de “focalización”: “Se entiende por tal la modalización discursiva de la historia, que condiciona tanto la cantidad y amplitud de información (sucesos, espacios, personajes) como la misma orientación y posición (moral, ideológica, afectiva) ante la misma y que está generada por la elección de una o varias perspectivas mediante las que se representa la información diegética que se halla ante el narrador homodiegético o heterodiegético, ofreciendo tres posibilidades principales –la omnisciente, la interna y la externa” (J.R. Valles, 2002: 376). Sólo mencionamos de pasada la distinción entre “focalización” y “ocularización”, oportunamente desarrollada por François Jost, rara vez coincidentes, cuando se trata de discursos audiovisuales.

2. La singularidad de Kamchatka.

El trailer de Kamchatka, un singular metadiscurso audiovisual que tiene la función de informar sobre el contenido del film (dimensión metadiscursiva) y suscitar en el espectador el deseo de contemplarlo (dimensión persuasiva) es una buena síntesis de partida para ir adentrándonos en algunos aspectos de esta interesantísima película. En él una voz en off, autodiegética, que entendemos que corresponde al personaje central o protagonista del relato, el niño de diez años, nos informa de lo siguiente: “Fue en el otoño del 76 cuando descubrí juegos que nunca había jugado, y encontré un tesoro, y aprendí la mejor forma de correr. Hice amigos donde menos lo esperaba... Cuando papá se convirtió en superhéroe, mi hermano en un santo y yo en Houdini... Y cambié de casa, de colegio y de nombre... Para ser yo mismo. Cuando descubrí la magia y me di cuenta que mis papás eran mucho más que personas grandes... y entendí que los deseos no siempre se cumplen [...] ese otoño dejé de ser chico. Y descubrí el secreto de Kamchatka”

El guionista y novelista Marcelo Figueras (2002: 8) ha explicado con claridad la idea matriz del film: “Se trataba de verlo todo a través de los ojos del niño: no ver más de lo que ve, ni saber más de lo que sabe. El horror quedaba condenado, así, al fuera de cuadro. Lo intuiríamos, lo oleríamos, hasta padeceríamos sus consecuencias, pero no lo veríamos jamás”.

Habría que hacer varias acotaciones importantes a las palabras de Marcelo Figueras, ya que, en el film, resulta imprescindible contemplar de cuando en cuando el destello o fulguración del horror que late en el fondo, para entender perfectamente la construcción de los hechos en la mente infantil.

“Estar dentro de Harry significaba pensar como Harry. Como a fin de cuentas tenemos hoy casi la misma edad, no me quedó más remedio que prestarle mi mundo infantil. Así surgieron el T.E.G., la serie Los invasores, el Nesquik, mi amigo Bertuccio...” Se trata, inevitablemente, de articular la mirada infantil tal como la construye un adulto (que guarda dentro de sí los recuerdos de un niño de la misma edad y circunstancias).

Ivonne Yolis afirma que “de principio a fin, el relato está construido desde el punto de vista del mayor de los hermanos (Matías, de diez años); es su voz en off la que narra situaciones y revela pensamientos. Hechos históricos y referencias concretas a la realidad argentina quedan en segundo plano para dar paso a la mirada del chico, a su aprendizaje a través de los juegos y la lectura, a su percepción de un momento

doloroso que es el umbral hacia la madurez. En la nueva casa, dejando de lado las pertenencias, el colegio y los amigos, los integrantes de la familia deben borrar su pasado, sus profesiones... y hasta sus nombres. El juego TEG, la serie de televisión "Los invasores" y un libro sobre las hazañas del famoso escapista Houddini son metáforas bastante evidentes de lo que les está ocurriendo y de lo que vendrá. Así, padre e hijo toman los nombres de David Vicente (por David Vincent, de "Los invasores") y Harry (por Houddini). "Invasores" son los militares que secuestraron al socio de Darín (como él, abogado), y podrían serlo los extraños como Lucas (Tomás Fonzi), que llega a la quinta también huyendo. Escapismo (y no magia, aclara puntualmente Matías/Harry) es lo que emprenden a la fuerza estos padres para preservar a sus hijos. A través del amor, de la música, del humor, de pequeñas enseñanzas que servirán en caso de una emergencia y para la vida, esta familia construye lazos entrañables que son el mayor acierto del film. También Harry, empeñado en ser como su ídolo, pone en marcha un plan de escape para viajar al centro y ver a su querido amigo Bertucho, a quien no quiere olvidar a pesar de las circunstancias que los separan. El "escape final" será el más doloroso y dramático para todos. Kamchatka es entonces la palabra clave. Y, al margen de los altibajos del film, a esta altura el espectador tampoco quedará indiferente".

Una excelente síntesis para una construcción discursiva cuyo centro mismo es no sólo cómo poner a salvo de la barbarie a los niños inocentes, sino también, cómo dotarles de un aparato comprensivo para que lo que están viviendo en su entorno no les haga daño, ni actúen de modo comprometedor.

Kamchatka nos proporciona una ocasión espléndida para distinguir las funciones de imaginación y fantasía: "Los yoes imaginados –nos dice Carlos Castilla del Pino- son completamente distintos a los yoes fantaseados. Imaginación y fantasía son dos actividades mentales muy distintas y con funcionalidad dispar. Imaginamos sobre la realidad; fantaseamos de espaldas a la realidad, sustituyéndola. Pues bien, construimos yoes -y a la perfección- en nuestras construcciones fantásticas cuando nos apartamos de la realidad empírica y abdicamos momentáneamente de proyecto alguno de actuación sobre ella, dedicados a soñar despiertos, a simular realidades, a la construcción de situaciones virtuales. Mientras en el mundo imaginado no se pierde el contacto con la realidad, porque se aspira a actuar en ella a continuación, con la fantasía no es así. En ésta se mueve "a gusto", construye el yo literalmente "a su placer", porque la fantasía es la realización fantástica y vicariante del deseo que, de otra forma, no se lograría".

Esta es una de las claves de Kamchatka: el mundo paralelo que se quiere construir para la mirada infantil no puede perder el contacto con la realidad. Debe existir una correspondencia, y el "juego" que se pone en marcha, debe salvaguardar, punto por punto, de los riesgos del mundo real, de la agresión de la arbitrariedad y del terror. De ahí la paradoja: ha de cambiarse de casa, de entorno vital (de escuela), incluso de nombre... para seguir viviendo y para seguir soportando la contundencia de ese "afuera" del fanal que se crea para los niños y que, como toda campana de cristal acaba quebrándose.

Kamchatka expresa con radicalidad que los principios más nobles que mueven a los seres humanos son voluntad de vida y voluntad de sentido. Ambas, desde las

coordinadas de una alteridad amorosa y benevolente que busca lo mejor para los demás.

Y es en las antípodas de todo ello donde se coloca la violencia militar, que quiere imponer un sentido dogmático y único, al tiempo que excluye y elimina a los disidentes. Que, por ello, vulnera ese principio de vida, y que lo hace con absoluto desprecio e incapacidad de ponerse en el lugar del otro.

La lección: que hay que luchar contra este horror y esta violencia, preservando no sólo la vida, sino la capacidad de reaccionar contra y frente todo ello, sin renunciar a la propia identidad personal, aunque ésta deba disfrazarse para seguir existiendo. O, como afirma en su blog Marcelo Figueras, “Kamchatka fue la manera que mis muertos encontraron de regresar para recordarme cuánto me habían amado, otorgándome así, con delicadeza suprema, la oportunidad de ascender a la altura de ese amor”.

Ficha técnica:

Kamchatka

Argentina, 2002.

Castellano, color, 104m.

Dirección: Marcelo Piñeyro.

Intérpretes: Ricardo Darín, Cecilia Roth, Héctor Alterio, Fernanda Mistral, Tomás Fonzi, Mónica Scapparone, Milton de la Canal, Matías del Pozo, Evelyn Domínguez, Leticia Bredice, Nicolás Cantafio, Gabriel Galíndez, María Socas, Juan Carrasco, Demián Bugallo, Oscar Ferrigno, Alberto Silva, Valentín Barrio.

Guión: Marcelo Figueras. Sobre una idea de Marcelo Figueras y Marcelo Piñeyro.

Música: Bingen Mendizábal.

Fotografía: Alfredo F. Mayo.

Montaje: Juan Carlos Macías.

Dirección artística: Jorge Ferrari, Juan Mario Roust.

Vestuario: Ana Markarián.

Producción: Pablo Bosi, Oscar Kramer, Francisco Ramos.

Compañía productora: Patagonik.

Distribución en la Argentina: Buena Vista Internacional.

Estreno en Buenos Aires: 17 de octubre de 2002.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Centro de Comunicación y Pedagogía (2004): "Guía Didáctica de la película Peter Pan. La gran aventura", en Making Of. Cuadernos de Cine y Educación, nº 23.
- FIGUERAS, Marcelo (2002): Kamchatka. Guión cinematográfico de ___, Madrid, Ocho y medio.
- FIGUERAS, Marcelo (2003): Kamchatka, Madrid, Alfaguara.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1997): *Platero y yo*. Ed. de Jorge Urrutia. Madrid, Biblioteca Nueva.
- MACCARI, Bruno: "Felices juntos",
en <http://www.otrocampo.com/criticas/kamchatka.html> (11.04.04).
- MERIKAETXEBARRIA, Antón: "Hijos de un mismo Dios. Una mirada implacable",
En <http://cine.diariosur.es/datos/peliculas/pelicula120102c.html> (11.04.04)
- ROJAS APEL, Alberto: "El T.E.G. y las escondidas",
en <http://www.filmonline.com.ar/nuevo/estrenos/ghijklm/kamchatka.htm> (11.04.04).
- VALLES CALATRAVA, José R. (dir.) (2002): Diccionario de Teoría de la Narrativa
- VAREA, Fernando: "Mirada infantil en tiempos de dictadura", en
<http://www.cineindependiente.com.ar/dossier/?cod=113&PHPSESSID=27387d12fb79e7f61530d555f5ec1412>
- VÁZQUEZ MEDEL, M. A. (1998): "La imagen cinematográfica, más allá de la mirada", en AA.VV.: Cien años de cine: la fábrica y los sueños, Sevilla, Facultad de Ciencias de la Información, pp. 381-388.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. A. (1999): "Palabra e Imagen: de la transformación de los signos a los signos de la transformación", en G. N. Ricci (ed.) (1999): *Imagine-Segno- Parola. Processi di trasformazione*, Tomo II, Macerata, Giuffrè editore, pp. 405-419.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. A. (2000): "Del escenario espacial al emplazamiento", en Sphera Publica, nº 0, pp. 119-135.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. A. (2001): "Lenguaje, representación, horror: deshumanización y rehumanización en el arte y la literatura (la década decisiva: 1910-1919)", en E. Arias- E. Barroso- M. Parias- M.J. Ruiz (eds.): Comunicación, Historia y Sociedad. Homenaje a Alfonso Braojos, Universidad de Sevilla, Sevilla, págs.739-753.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. A. (2002): "Adaptaciones cinematográficas y televisivas de obras teatrales: una aproximación desde la pragmática de la comunicación", en J. Romera Castillo (ed.): *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid, Visor, pp.179-192.

- VÁZQUEZ MEDEL, M. A. (2002-2003): "Prolegómenos para una Teoría del Emplazamiento", en *Discurso. Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria*, 16-17, pp. 3-18.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. A. (ed.) (2003): *Teoría del Emplazamiento: implicaciones y aplicaciones*. Sevilla, Alfar.
- YOLIS, Ivonne: "Kamchatka", en <http://www.cineismo.com/criticas/kamchatka.htm> (11.04.04)

FILMOGRAFÍA

- PIÑEYRO, Marcelo: *Kamchatka*. DVD. Madrid, Manga Films, 2002.